ピカソと立體派

中川紀元著

世界現代作家選

日本美術学院

佐久間政一著

表現派の藝術

（四版）

價壹圓五十錢
送料八錢

ピカソと立體派

中川紀元著

日本美術學院

目次



ピカソの人



ロシヤ舞踊のデッサン

去年(一九二一年)の六月巴里で藝術品の賣立で有名なオテル・ドュルオに或る人の蒐集であつたデラン、ピカソ、ヴラマンクなぞの作品を主とする陳列があつた。忘られないのはその會場で自分は偶然來合せてゐたマチスとピカソとの、面白い人間の對照に微笑んだ事だ。

かなり神經質な面持ながら六尺豐かな悠容迫らざる態度の、やゝ老年期に入りかけたフランスの大家(グラン・メートル)のかたはらに、いま野良から上つて來たばかりと云ひたいズングリと脊の低い醜惡な色黒の荒くれ男の、スペインと云ふ國の持つ頽廢と粗野とを具體した風貌を連ね看ることが太く自分の興味をそゝつたのだ。

ピカソは世間から一口(ひとくち)に立體派の親分と看做(よびな)されてゐるけれど、その絕

間なき變轉は吾々をして殆ど應接に遑なからしむるまでに急激で且つ多樣である。

評家アンドレ・サルモンは一九一九年の秋ポール・ローザンベールの店で催ほされたピカソの素描水彩展覽會のカタログに序言を書いて、『この偉大な畫家の壽命は到底その製作が照らす道程のすべてを歩き盡すのに足りないであらう』と嘆稱してゐる。この時の列品中にルノアールのたしかギョーマン夫妻の肖像を描いたタブローをコッピーして出來たデッサンがあつたのを見て、自分はピカソがその餌食を如何なるところからでも探し出して來るのに驚かされた事を記憶する。

彼は今日は立體派の繪を描き明日はアングル風の「眞面目」なデッサンを物する。畫風の表面だけにしか氣の付かない早計者にとつては、彼は一個のカメレオンである。「一體天才なのか山師なのか」と人々は驚きの

眼を瞠つて彼の冒險の跡を逐つた。

ピカソを紹介しやうとして困難を感ずるのはその傳記のやうなものがあまり詳く知らされてゐない事である。彼は今四十歳を越したばかりの働きざかりで、未だ〱一生涯の總勘定をつけられるには若すぎるのだ。

ピカソは本名パブロ・リユイと云ふ、ピカソは變名である。一八八一年十月廿四日にスペインのマラガに生れた。規一主義の復古派の占めるマドリツドの美術學校を卒業した上、十七歳の時パリに出て來た。そして先づスタンランの影響の下に作畫した第一の時期が始まる。きまつて每月十枚づゝのタブローを描くと云ふ素晴しい敏捷さを以てパリの通りや公園や建物や男や女や何でも手當り次第に描き飛ばした。そして早速一九〇

二年の六月にヴォラールの店でその第一回の展覽會が催ほされた。この時彼は僅に廿歳にしか達してゐない。

見物人たちは餘りの雄辯に全く吹きまくられて選擇にまよつてしまつた。そこにはあらゆるものが示されてゐて誰でもが何かしら自分の氣に入つた題目を見出す事が出來るほどである。娘たち、小供、室內、風景、カフェー・コンセール、競馬場の日曜、公開舞踏場、そして何――、何――、全く彼はすべてのものを見てすべてのものを自分のものとしてしまひたい貪婪な欲望に驅られてゐた。この近代生活の氣狂ぢみた熱愛者にとつては一日があまり早く經ちすぎてどうにもならないと云つた風だ。

やがてこれに飽きると今度はスタンランからロートレックに移つた。此の第二期の時代にも彼は尙ほ盛んに踊子、娘たち、バーや遊歩場に於ける速成肖像などの夥しい多數の作畫にふけつた。彼が好んで題材とする喜

劇役者やボヘミヤンの生活を描いた圖もこの頃から始まつてゐる。

　しかしこゝにも彼は安心して止まり得ない。彼は故國に歸つて澤山の强暴な肖像やそのほかいろんな珍しい物を描いて再びやつて來た。また永續しない。年中漁つて年中走りつゞけた。遂にエル・グレコにとりつかれてすつかりその崇拜者になつてしまつた。グレコの世に知られない作品の寫眞を部屋の壁一パイに張りつけて所謂「青色の時期（コボック・ゾルー）」の意義ある革命を遂げた。或る者はこの時代を細別して「烏（コルボー）の時期」とか「大きな乞食（グラン・マンヂアン）の時期」と云ふものにしてゐるが自分は殘念ながら詳しい事は知らない。兎に角この頃の作品は今も世間に澤山流布されてゐる。また此頃彼は一方頻とピュヴィ・ド・シャヴンヌを摸寫した。

　次いで非常に優れた肖像の數々を物した「赤色の時期（エポック・ルージュ）」が來た。彼は始終探し通しだ。何でもむづかしいものにはぶつつかりたがる性分で熱

病患者のやうに無暗と暴れまはつた。そして何事でもその根本まで追求して自分の藥籠に收め込まなければ承知しない。

斯樣な慌しい突進の末に遂に黒奴（ネーグル）の藝術に行き當つた。アフリカ土人の彫刻が持つ方形（カレ）、立方體（キューヴ）、三角形（トリアングル）が彼を惹きつけた。彼はすこしも幾何學を知らないけれどパスカルにも優れる努力を以てその探究につとめた結果、遂に「黒奴の時期（ペリオド・ネーグル）」に達した。立體派の濫觴はこれである。

この途方もない貪食家はかくその旺盛なエネルゲーの奔騰にまかせて息をもつかずに古今の樣々な藝術を渉獵した。その氣鋭で熱狂的な精神は一日の中にさへ幾つもの藝術に感奮する程だと云はれる。

長い幾日か又幾夜か〳〵、抽象を具象化し、そして具象を根原へと還元しながら、けれどそれを更に豊富なものにしつゝ彼は素描してゐる。この勞

力は決して滿足に償はれた明かなためしがない。眞に一つの革命であ立體派の運動の出發を命令してゐるとも云ふべき劃期的な大作「アギニヨンの娘たち」の中には決して連續性の解決と云ふものがないのである。

彼はその天才を冷めたい理性の下に蹋踏させたのだ。彼がその天才に翼を與へる時其處に變轉する一つの宇宙の只中に不死なるピカソはゐるのである。吾々は前に述べたやうな騷々しい變轉の裡にピカソの眞骨頭を認めなければならぬ。ピカソはピカソでいゝのだ

自然は實に限りなき大きさと變化とを以て感じ易いピカソの周圍に押しよせる。たとへば其一つがコローと云ふ畫人の姿を取つて彼の前に現はれるとする。人々はこの兩者の對照に奇異を感ずるであらう。そしてまごついてゐる間に早い事の好きなピカソはコローを「ダシ」にして自分の繪を描いてしまう。彼に云はせれば彼の身内にうづ〳〵してゐる蟲

が誰かの口火(くちび)で飛び出す迄と云ふだらう。その邊に澤山ころがつてゐる無力な模倣者(イミタトール)の仲間に繰込まれるにしてはピカソはあまりにピカソ臭い。この事は詳しく後章に論ずるとして玆にアンドレ・サルモンがピカソを評した言葉をすこし引用しやう。

『立體派は一つの固定した派である。でなければ何故その主動者であるピカソは彼の天才に追隨して立つてゐるこの派の宗匠とはなり得ないであらう。

ピカソは固定してゐるものではない。彼は始終動いてゐる。

彼はこの空を、より美しくする樣々な强い憎しみを生んだ――紺碧が沙漠のやうな影に色褪せてゐる高い處でだ――さうしてそこではひとり光輝が白く頌辭を舞はせてゐる。』

『ピカソは一世を風靡するに足りるやうな大家たちに休息と平靜とを、又

智識慾と不安とを混同するに不適當な精神に關して訊ねてみた。片言では說明する事の出來ないやうな精神をである。彼はグレコからツウルウズ・ロオトレツクに至るまでの覇者たちに熱誠で乳育まれた諸々の魂と云ふものに就いて訊いてみた。さうしてこれらの「燈臺」の明を變化させながら血を沸かして彼等によつて敎えられた彼は計實して見、——實に冷靜に又實に熱情的に！愼重な態度を以て又遊戲をしてゐるやうな樣子をして——測量して見、裁ち切つて見、さうして自分の姿を映す鏡を研いだのであつた。その事がもうその上考へる必要もない程充分嚴格に爲された事が確め得られると、彼はその永續が一つの褒賞であり又一つの希望でもある靑年期の、あらゆる榮光を以てシエークスピヤ式であり、同時にネオ・プラトン式である震えるやうな一つのフアンテヂイによつて導かれるのに任せてゐた。』

ピカソと立體派



ロシヤ舞踊のデッサン

吾々は極く大ざつぱにピカソを立體派の家元と云ふやうに思つてゐるのだが詳しくはピカシズムと云ふものゝ存在から續いて立體派が發生した歴史を見るべきだと友人神原泰君によつて教へられた。正當な立體派の歴史に於て、ピカソが事實上の首領となるに先立つて同派はピカソの影響の下にヂヤン・メッツィンヂェ、フェルナンド・レヂェ、ル・フォコニエ、ロベル・ヅウラネイ、アルベル・グレーズなぞによつて始められ、それに影響したピカソ及びヂョルヂ・ブラークのピカシズムはセザンヌの死に先立つて彼等が『野獸』（レ・フオーヴ）に數へられてゐた頃のピカソの作品に、早くもその明かな芽生えを見せてゐる事實を見逃してはならないと云ふのだ。

以下すこしく神原君に據つてピカシズムと立體派との關係を述べやう。これは立體派藝術を了解するにも役立つ事柄であるから。

一九〇四年ピカソは「俳優」と題する異様な謎を描き出した。畫布の左半分にはやせて脊の高い裸足の男が心持ち頸を前にし、右手は蛇の舌のやうに不氣味な曲線をかいて腮の前に伸ばされ、左手は奇妙な三角形を描いて腰に上げられ、顏は疲れはてた魔術者が人の心に呪の言葉をかけはじめやうとしてゐる。背景はすでにピカソシズムの初期を思はせ、右下の四分の一には異樣な雲形定規をのせたやうな奇體な面積がひろがり、その雲形のくぼみからは二本の手らしいものが出てゐる！　しかし事實はその謎の中から出たものこそピカシズムであり、美術史に壯大な美しさを加へた立體派である。

翌年にはピカソはその他のすばらしい澤山の畫のほかに、ピカシズムに

すぐ隣りする「畫商サゴ氏の像」を描き、背景にも顔にも更に洋服にも極端な立體化を試み、モヴリス・ド・ヴラマンクはこの年を以て有名な「秋のサロンの英雄的な時代」を始め、セザンヌとグレコと黒奴藝術の感化を十二分に受けて、表現様式の自由を甚だしく擴大しながら、彼の藝術を進展させた。後になつて見ればこそアルセン・アレクサンドルが、一九一九年二月十日のフイガロに「澤山な風景畫をドユルエ畫堂にならべたヴラマンク氏は、セザンヌから發足して立體派までは行ききらない新しい流派の畫家である。」と書き始めたのは正當であるが、當時に於てピカソとヴラマンクといづれが立體派に近づいて居たか？

それは疑ひもなくヴラマンクであり、かゝる意味で私達はオーグスト・エルバン、アンリ・マチス、ヴン・ドンゲン、ヂヨルヂ・ブラーク等に感謝するのを忘れてはならない。

更に直接に立體派の發生に役立つたものはコウズイに「新しい運動の詩人であり豫言者である」と云はれたアンドレ・デランで、立體派の正統はセザンヌ――デラン――メッチンヂエ等に傳はつたもので、この意味でその著「立體派について」の挿畫にセザンヌとデランを入れたメッチンヂエの心遣ひは尊いものである。さらにピカシズムの誕生についてもデランの恩は決して少くはない。即ちこの時代にデランとマチスは黒奴(ネーグル)の藝術に魂を傾けてゐた。そして、これはやがてピカソの黒奴藝術に對する愛を原因したものである。

ピカソは黒奴彫刻に、つゞいて黒奴繪畫に魂を向け始めると、このスペインの野蕃人は何の惜氣もなくその荒々しい呼吸と大きな掌とを以てこの藝術をつかんだ。靜な推理と寂しい甲蟲のやうな數學者の仕事は、決して彼に適したものではない。「黒奴(ネーグル)の時期」の末期には彼は黒奴藝術が彼に

啓示した立體と、すべての幾何學的な形體を彼の作品の上に荒々しく應用した。彼にはサルモンが云つたとほり「攻撃する」と云ふ言葉のみが、彼の表現様式の苦悶と、その道に於ける作畫の態度とを表はすことが出來る。かくてピカシズムは始まつた！

サドラアは「セザンヌにすぐに續いた時代、卽ちエルバンや、ヴラマンクや、フリエスや、マルケ等はセザンヌの技巧を誇張するほか殆ど何もしなかつた。かくて遂に立體派の最初の徴候が現はれ、その徴候はエルバンには、はつきりと見られる。物體は平滑な面で取扱はれ始めた。圓い瓶はお互に入り組んでゐて、離れて見るとまざつて曲線になるやうな平面の一組で表はされる。これが第一階段である。」と云つた。

事實エルバンは未だピカソが立體派や一部の歴史家の言葉を使ふとピ

カシズムの傾向を明かにしないのみか、自ら使用する表現様式にさへ惑ひつゝあつた時代に、大膽にも甚だしい立體化や様式化を敢てし出した。(彼が意識的に立體派の仲間に入つたのはずつと後年であるが。)

アポリネールの書く所によると、一九〇八年の秋、マチスが建築を立體的に描いた畫を見てその奇にうたれ、「立體派」と云ふ名を冷かし半分につけたのが立體派と云ふ字の語源だと云ふ事である。この年ブラークはデランの魂に、ピカソの衣を着せた立體派的な畫をアンデパンダンに出品した。

これまでピカソはピカシズムの作品を發表しなかつたので、この畫の反響は大きかつた。特にピカソやブラークとは隨分ちがつてゐるメッチンヂエは、適當な表現様式を求めさまよつた足をこゝに休め、シニャックの隨

從者となつてゐた當時點畫主義(ポアンチユリズム)を在來のデッサンの上に應用したやうに、ピカシズムの樣式を在來のデッサンと構圖との上に應用する事ではじめた。ピカシズムの根柢である物體の構造とヴオリユームの分解と再造とは、メッチンヂエに於ては趣味性に適合する場合にのみ用ひられ、物の構造とヴオリユームの分析に必要な最小限度に減らされたパレットは、また立體派の要素である色の形の音樂をつくるために豐富にされた。否メッチンヂエ自身に採つては彼が新印象派の時に使つたパレットはすぐさま立體派の初期に於ても役立つたのである。

かくて立體派は本當の固有な意味に於てピカシズムを離れて生れた。未來派の畫家ボッチヨニイがピカソとブラークを「形態的要素の分析による現實の研究」の中に入れ、グレーズ、メッチンヂエ、レヂエに立體派の名を冠して「靜止的形體の綜合」の中に入れて兩者を區別したのは正當で

ある。ピカソが本來の意味での立體派に參加するまでの間を、ピカシズムの名で呼んだのはこの區別をしたいからである。

以上述べたところによつて大體立體派發生の次第が分つた事と思ふから、次に一九一二年十二月に巴里で發行されたグレーズとメッチンヂエとの共著にかゝる「立體派について」といふ小册子によつて、簡單に立體派の藝術の內容をしらべて見やう。

立體派の意義を知らうとするには先づギュスターヴ・クールベーに遡らなければならない。クールベーはかのダヸッドやアングルが永い間華やかに畫壇を占領した理想主義を確定した後から出ても、他のつまらない畫家たちのやうに、その卑屈な追隨に一身を犧牲に供するやうな浪費はしなかつた。つまり彼は所謂現代の努力のうちに流れる現實的な刺戟を喚び

起したのである。しかし、矢張り彼も視覺上の悪い慣例を、全然脱出する事は出來なかつた。眞の關係を啓示するためには、澤山の解りきつた眞理を犠牲にしなければならないものであるが、彼はかやうな事實のあることを顧みずに、何等の智力的拘束を加へずに網膜が自分に示してくれるものを早速に正しいものと認めてしまつた。眼に映ずる世界は、たゞ知能の運用によつてのみ現實界のものとなると云ふことを考へなかつた。その上彼は吾々の頭腦に强制的に印象を刻む物は、つねにその存在が成形的（プラスチック）な眞理に最も豐富であるものではないと云ふ事を考へなかつたのである。

『實在（レアリテ）』はアカデミックな信條よりももつと深遠なもので、且つもつと複雜なものである。クールベーは始めて「大洋」を見た人として、浪の戲むれに心を奪はれて、海の深さを考へなかつた。しかし現實の歡びを極めて微妙に極めて力めるものにしたのは、要するに彼のお蔭であるから、吾々は

彼を惡口しやうとはしない。

エドウアル・マネーはもうすこし高い處にゐる。但し彼の寫實主義(レアリズム)はアングルの理想主義(イデアリズム)より劣つたもので、彼の作「オランピヤ」はアングルの「オダリスク」にかなはない。しかしながら、吾々は構圖の陳腐な規則を打ち壞した點で、乃ち繪畫の範圍から物語の價値を追ひ出した功蹟で、彼を尊重しなければならない。吾々は彼の主張するところに先覺者としての彼を認める事が出來る。吾々は製作に對する口實に過ぎないもの丶うちにでなく、眞の作品のうちにこそ自然と作品の美が潜在してゐるものだと云ふことを認めてゐるのだ。彼は家常茶飯の些事を表はし、如何にしたらば最も手近なもの丶うちにひそんでゐる多くの可能性に發光的な實在を賦與することが出來るのであるかをよく心得てゐたから、色々な缺點を差し引いて吾々は彼を寫實主義者(レアリスト)とするのである。

彼の死後この主義は一時中絶した。寫實主義の刺戟は表面的な寫實派と、深遠な寫實派との二派に分れてしまつた。前者はモネやシスレー等の印象派の主張となり、後者はセザンヌとなつたのである。

印象派の藝術はノンセンスを含んでゐる。色彩の配合によつて生命を描き出さうと努めながら、却つてデツサンを弱めて力のないものにしてしまつた。輝く着物は美しいけれど、物の形は消え去つて萎縮してゐる。この場合クールベーよりも網膜は一層强く頭腦を支配してゐる。しかし彼等はこの事實を自覺し、これを辯明せんがために智力と藝術的感覺の矛盾を信用してゐるのだ。

しかしながら、如何なるエネルギーと雖も土臺となつてゐる一般の勢に反抗することは出來ないものであるから、吾々は印象派を誤解せる出立として認めざるを得ない。藝術に起り易い誤謬は模倣である、そしてこの誤

謬は神聖にして犯すことの出來ない法律であるべき「時」の規定を破壞するものである。モネーとその門下たちは、單に彼等の技巧によつて開拓したる自由だとか、或は繪具の組織的な要素のうちに表はれた自由だとか云ふものによつて、努力の領域を擴張しやうと奮闘した。彼等は決して繪畫を装飾的(デコラチーヴ)なものとか、象徴的(サムボリツク)なものとか、道德的(モーラル)なものにしやうなどゝは企てなかつた。彼等が偉い畫家であるか、何でもない畫家であるか、それはどうでもよろしい問題だ。

世間ではセザンヌを目して一種の變人的な天才としてゐる。乃ち彼等はセザンヌは驚嘆すべき色々の事を知つてゐながら、口が訥つてそれを唱ふ術を知らないものとする。如何にも彼は訥つてゐる。彼は友人中の不幸な者であつた事は隱れもない事實である。セザンヌは歴史の境界をつけて行く藝術家の最も偉大なものである。そして吾々がかのゴツホやゴ

トガンと彼を比較したのは過失であつた。彼はレムブランを想像してゐる。彼はエムマヌスの巡禮者たちを描いた畫家のやうに、懶惰な喝采を度外しつゝ決心の眈々たる眼を以て實體を測つた。そして深遠な寫實主義が識らず知らずの裡に光輝ある唯神論に變つた境地に達しなかつたならば、少なくとも彼はその境地に達せんとしてゐる人々のために單純な、そして不可思議な方法を放棄してしまつたかも知れない。

彼は吾々に世界の物力論（ディナミズム・ユニヴェルセル）を征服する方法を教へる。彼は假想的な無生の目的物によつて起される相互の變化を明かにしてゐる。吾々は彼のお蔭で物體の賦彩を變えるのは、その構造を破毀するものだと云ふ事を知つたのである。彼は本來の容積（ヴオリユーム）の研究によつて未知の地平線を啓示されることを豫言してゐる。

一つの形を識別するには視覺や運動力の外に、想像の或る發展を研究しなければならない。多くの人々の眼には、外界は無定形なものとして映じてゐる。

一つの形の識別は先在的觀念の確定である。吾々が藝術家と呼ぶ人々は、自分の先在的觀念と或る類似を表はすところの形を識別しながら、その形を他の形に當篏めて見るものである。彼等はこの方式に成功すると、その積分した成形的良心に關して、自分が自然に對して採つた態度を無理に多勢の人々に採用させやうと強いるのである。しかし畫家が創作に熱中するあまり直接使用して來た自然の像を排斥してゐる間に、群衆は永い間描寫されて來た像の奴隷となり、たゞ採用された象徵をとほして世界を見やうと固執してゐる。これが一つの新しい形式の奇怪に思はれる原因で、且つ最も奴隷的な模倣の賞揚される所以である。

畫家は吾々が極小なものであると認めてゐるものを法外な物とし、吾々が重大なものであると思つてゐる物を極小なものとする權力を持つてゐる。彼は分量（カンチテ）を性質（カリテ）に變化するのである。繪畫を模倣の象徴としてはいけない、飽くまで其存在を明白にすべきだ。しかし吾々は自然的な形象の記憶は、絶對には驅逐することのできないものだと云ふ事を承認しなければならない。藝術は最初から純粋に抽象的になり得るものではない。この事實は不撓的精神を以て繪畫の形式と、その形式を生ずる空間とを研究してゐる立體派の畫家によつて理解されてゐる。

繪畫上の空間を決定するには吾々は觸覺や運動神經や更に所謂才能に頼らなければならない。削つたり引伸ばしたりして畫面を變化させるのは吾々の全人格である。反動と同じやうに、この表面は観る人の理解力に

人格を反射し、繪畫上の空間は二つの主觀的空間の間に介在してゐる感覺的な通路として定められるものである。

かゝる空間のうちにある形は、吾々が支配してゐると宣言した物力論から起つたものである。吾々の智力がそれを所有し得ることを證明する爲に、先づ吾々をしてその感覺を實地に應用して見やう。世の中にはたゞ色合があるばかりである。形は色の性質と同等な性質を賦與するやうに見える。形は別な他の形と接觸して調和し、増大するものである。形は破壊されたり意味を强めたり倍加されたり消滅したりするものである。楕圓は多角形に於いて記るされるものであるから、圓に變化する事が出來る。乃ち總ての物に自已の肖像を捺印する事が出來るものである。

組合はせたり構造したり圖案したりするのはこのためである。乃ち形の物力論を吾々自身の活動によつて決定する事だ。表面と云ふものは容

積の全部で、線は表面の交叉點であるから、容積を表はすために輪廓の模寫で滿足する事も出來るけれど、吾々は幾何學者でもなければ彫刻家でもないから、吾々にとつては、線も平面も容積も、たゞ全部の意志の變更に過ぎないのである。單に容積を模寫するのは、單純な熱望のために容積の變更を否定することになり、變化に對する吾々の熱望を放擲するのと同じ結果になる。

簡單に云へは、デッサンの科學は直線と曲線との間の關係を設定するに過ぎない。單に直線や曲線のみを含んでゐる繪畫は、物の存在を啓示するものではない。

それは曲線や直線で正確に他を補整する繪畫と同一なものである。何となれば正確な同價と云ふことは零に等しいから、線と線との間の關係の不同は不定であるにちがひない。かうした狀態

に於いて不同は性質を融合し、同類の測るべからざる總額は吾々の認識する物と、吾々のうちに先在してゐる物との間に自覺したのである。かうした狀態に於いてこそ始めて藝術の作品は、吾々の心を動かすことが出來るのだ。

曲線は直線に對しては冷めたい調子(トーン)を持つてゐるが、色彩の領域に於いては暖い調子となる。

スーラやシニャックは圖案的なパレットを發明した。そして大膽にも永い間の眼の慣習を破つて視覺上の混同を開いた。

この新印象派(ネオ・アンプレッショニズム)の方法は、パレットの色とプリズムの色を同化しやうと努めながら、純粹な成分の獨特な使用に土臺を建設したのである。ところがプリズムの色は、同じ性質のものであるが、パレットの色は、性質の違つたも

のであるから、吾々は「關係的の純粹な」觀念を持つてゐる場合に於ての
み純正な成分を供給することが出來るのである。
かゝる想像はあり得ることである。純粹な色の無數の小さな接觸は、白
い光を分解する、それから調和は看る者の眼の裡で完成される。それらは
補色の視覺的混合によつて、互に消滅するやうな事のないやうに配列され
るのである。何となれば、プリズムの場合を除いては、吾々が視覺上の混合
やパレツトの上の混合をする場合には、補色の總量の結果はドス黑い褐色
であつて、光輝ある白色ではない。かうした矛盾は吾々を昏迷させる。又
一方に於いて再び光を作るための特殊な方法が用ゐられる。又他の一方
に於いては、遂に光の再造は不可能なものであることを暗に承認してゐる
のである。
然らば立體派は何を敎えたかと云ふに、立體派は光を認める新しい方法

を教えるのだ。

所謂彼等の照明は啓示のことを云ふ。色彩は表現の方式を明記するものである。彼等は精神を表示するものを明るいと呼び、精神が看破しなければならないものを暗いと稱するのである。

吾々は機械的に黑の感覺と、暗いといふ觀念を結び付ける必要もなければ、この感覺と、光の觀念を結び付ける必要も認めない。吾々は光を愛するから光を測ることを好まない。そして吾々は――吾々を導く變化の原則に反抗して――與へられた方向に於いて明るい平面と、暗い間隔の重複を包含する焦點と、光線に關する幾何學上の觀念を避けてゐるのである。

吾々は色を愛するから色を制限することはしない。そして暗いと明るいと、清新と汚濁との色帶の兩極端の間に、乃ち冷たい調子と暖い調子との間に含まれてゐる總べての可能性を承認する。

形の屈曲はすべて色彩の變化に依つて起るもので、色彩の變化はすべて形をつくるものである。

或線と調和することの出來ない色がある。さうかと思ふと或距離まで色を驅逐し又は色の下に沈んでしまつて、或色を支えることの出來ない表面がある。

形を簡單にするために色帶の中にある規則的な色は連合してゐる。そして形は斷片的に燦爛たる色をとるのである。

同時に一枚の繪のうちの色彩を褒めながら、デッサンの缺點を搜したりする人のノンセンスは吾々を驚かす。吾々は藝術の活動力に反するかゝる分割を斷乎として拒絶するものである。

吾々以外に眞なものはない。感覺と個人の心的傾向の符合を除いては、

現實なものはない。自己の感覺を表はす對照物の存在に疑念を挿むことをやめやう。しかし合理的に云へば、吾々はたゞ、精神のうちに描く映像については確かな保證を經驗することが出來るのである。

對照物は絕對的な形、本然的な形を持つてゐる。そして吾々はその形を表現するために、明暗法と因襲的な配景法を禁止しなければならない。何たる單純であらうか！　對照は一つの絕對的な形を持つてゐない。知覺の範圍に澤山の平面があると同じやうに多くの形を持つてゐるものである。幾何學は科學であるが繪畫は藝術だ。幾何學者は測量するが畫家は趣味を味ふものだ。一つの絕對性は必然的に他の絕對性に關係する。葡萄酒が化學者のレトルトにある時と、飮酒家のコップにある時と別であるからと云つて差支が起るであらうか。

もし非常に多くの眼が一つの對照物を注視したならば、そこには對照物

の非常に多くの像が現はれるものである。これと同じ理屈でもし非常に多くの精神がその目的物を理解するとしたならば、そこには非常に多くの實像が現はれるのである。

しかし吾々は單獨で物をたのしむといふ事は出來ない。自分の眼界から詳細に捉えたものを以て、他を眩惑しやうと希望してゐる。もしも藝術家が普通の標準に如何なる物をも許容しなかつたならば、その作品は未知な平面に驀進する事の出來ない人々に對して、恰も羽根の一撃のやうに殘念ながら不可解なものとなるであらう。けれど又これと反對に、もしも無能や智的拘束の缺乏のために畫家が慣習的な用法に於ける形式の奴隷となつてゐるならば、その作品は單に馬鹿者たちをよろこばしめるに過ぎない。

吾々は自分の不明を蔽はんがために難題を覽造しやうと試みなければ

ならないやうな人々を指彈する第一人者である。そんなつまらない事に頑張つてゐると遂組織に欠けたボロが出てしまふ。累富的な富と云ふものに對して冒險したりする時、精神が徐々に側に曳くものはヴェールでなくて、單に空間を蔽ふところの窓掛にすぎないのである。

なほ吾々は總ての成形的性質は豫備的情緒を保證するものだと云ふことを注意しなければならない。そして作家の特色を吾々に保證するやうに立派に描かれた繪に對して滿足するまで、吾々の智的努力が償はれるまで、情緒は總て一つの具體的な生存を證明するものである。

つまらない外觀から民衆を救ふのは畫家の使命である。しかし民衆の御機嫌取りのために、自己の要求に反した凡庸な外觀を提供することを愼まなければならない。

對照は實際變形されることは事實で、それがために大抵の慣習的な眼は

それを發見する場合に、多少困難なものだが、人を惹付ける偉大な魅力はこの事實から起るものである。

最初の接觸に於て繪畫の旨意とする對照物の個性を識別しやうとしてはいけない。人を惹付ける魅力は大きいものだ、しかし同時にこの魅力は危險なものである。眞の畫家はたとひ中性的なものであらうと平凡なものであらうと、經驗が自己に示すところの總ての成分に注意する。この點に就いてレオナルド・ダ・ヸンチをして立體派を辯疏せしめやう。

『吾々は視覺は迅速な觀察によつて一點に於いて無限の形を發見するものであると云ふ事を熟知してゐる。しかし一時には唯一事を解するに過ぎない。讀者よ、諸子は一瞥して文字の書いてある紙全體を見なければはらん、そしてこの紙全體にはみんな文字が書いてあることを判斷しなければならんと想像して御覽なさい。諸子は同じ瞬間に於てはそ

れらは何う云ふ文字であるか、それらは何を意味する文字であるかを識らないにちがひない。もし諸君がこれらの文字を知らうとするには、單語を一々辿つて一行二行と繰つて行かなければならないのだ。例へば一つの建物の頂上に達するには幾ら面倒でも一歩一歩登らなければならないやうに』

ピカソの藝術について



マツシーヌの像

現代の美術の生命とする處に多少とも興味を持つ人達にとつて、ピカソの仕事は重大な意義を持つてゐる。彼の勢力、彼が吾々に示してゐる自由の領域、彼が現時の繪畫界に齎した動亂と云ふやうなものを仔細に考へて見れば、これは當然の事である。廿何年來のピカソの苦鬪の跡を辿れば、そこには立派に吾々の時代の完全な映像(イマアヂユ)であり、吾々の時代の諸々の弱點をも出してゐるやうな誘惑を持つてゐて、或る不思議な力を以て吾々の時代の苦悶してゐる色々な不安を寫し出してゐるのである。

ピカソが誘發した繪畫の一切の問題、彼が引き裂いて見せてくれた一切のエール、猛然として彼が破壞し去つた一切のもの、それらのものを彼の諸作のうちに見出す時、吾々は讃嘆の聲を惜しまない。現在の藝術と未來の藝術とは、彼の有益な專政(テイラニー)で鼓舞されてゐる。ピカソは一切を發明した。

サルモンの云ふやうに彼は天と地との間で全くの一人ぼつちである。かく專橫な案内人の一人を遁れるためには、人々はその避難所を過去――空氣の透明な洞窟の中――にしか、求め得られないのだ。ほんの一寸そこへ止まつてゐる事が既に危急に陷れる。ピカソは常に一人で色々の新しい眞實を擴げて行つてゐるのである　たゞ一人昔日の青年の先驅けした榮光に浴しながら。

畢竟ピカソの場合は恐らく繪畫史の最もパラドキシカルな、さうして最も不安なものゝ一つとして殘るであらう。これを同國の先輩グレコについて見るならば、ギリシヤに生れてイタリーのしつかりした敎育を充分に受入れた上に、スペインに至り着いたゝめに自身本來の諸特長を失はずに、一つの種族の精神を消化してそこに一つの異常な作品を生んだ、それは如

何なる他の作品とも血緣がないやうに見え、全く孤立したモンスターのやうに見えるのである。ところがピカソはこれに反して非常に年若くしてスペインから巴里に出て、その齎した教育と云つても甚だ貧弱なものであつたにちがひない。それが背後に一つの長い繪畫界の過去を持ちつゝ、印象派の人達が殘して行つた鬪爭でまだ混亂してゐる一つの種族と唐突に接觸してゐる。

この出合ひ頭、この最初の衝擊は彼の運命全體に影響するであらう。グレコとちがつて不充分な武裝で彼の種族の粗造な神秘主義と、フランスの寫實主義の結合を計る無謀に面接した。絕えずピカソのうちにあつて二つの傾向が相鬪つて、うまく解け合はずに代る〴〵彼を支配してゐるのである。

ピカソの弱點であるこの永久の動搖は、同時に又彼の力ともなつてゐる

のであり、恐らくそれ故に吾々に最も深く觸れて來るのであらう。彼の一切の作品は一つの鬪爭である。彼の勝利と偉大とは常にそこから來てゐるのだ。試みにピカソの畫集の一つを取つて繙けば、吾々は彼の苦惱せる心の中に展開されて、定まるところを知らなかつた永久の戯曲に一歩々々附き隨つて行くのだ。

ピカソの希求するところは、彼の種族の精神の方へ向つてゐるものでもなければ、又フランスのそれに向つてゐるものでもない。彼は別なものを狙つてゐるのだ。彼は二つの魂と二つの種族とを凝結させて、それにユニツクで新しい一つの顏形を與へるために努力してゐるのかも知れない。彼の悶苦はすこしも償はれずに、いつもその作品中に或はスペインの顏がのぞき、或はフランスのそれがあらはれる。彼はそのため常に憂苦を懷き

作品のうちで彼が仕上げやうとしてゐるものを打ち壞してしまふまでに立ち至るのである。彼は何時かは遠い目的に達しられるであらうと云ふ希望から、最も危險なあらゆる道程にさへ恐怖せずに敢て進んで見るのだが、その都度新しい裏切りが彼の意志を取り挫いてしまふのだ。

彼はフランス人の確信をも、彼の種族のそれをも欲しない。さうしてずるずるべつたりに共孰れかに走る樣になつたり、彼に向つて手を擴げてゐるいろんな係蹄に引つかゝつてしまふやうになる事を恐れて、幾度か變轉しそれ等を代る〴〵放擲する方法を選んでゐるのである。かうして絶えず犧牲を拂ふ事によつて、その目ざす目的に達し得られるに足るだけ自らを淸めやうと希ひながら――

かうした態度は一般に自分の前方を直視し、さうして彼等の古來の美點を恒久なものにしやうとすることに慣らされたフランス人たちに取つて、

は特別にも調子ツぱずれなものだ。多數の人はピカソがその目的を追求してゐるところに、フランスの大家たちのそれにも等しいある恒久性のあつた事なんか決して瞥見しても見なかつた。彼等はその方法の變易性だけにしか眼をつけない。そうして究極をば忘れてしまつた。好意ある評家でさへ「戯れ」といふ言葉で批評した者がある。若しさう云ひたいなら實際戯れである。がしかし生命と死との戯れである。彼を翻弄する危險の前にあらゆる場合にあつて無限に高尚な戯れである。

ピカソの制作を年代順に追ふと、實にはつきりと闘爭と危險との悶苦を反映してゐる。それは永久に相背馳した妄執から出てゐるやうに見える。しかしそのうちに一脈の神秘的な連繋が存在してゐるのを見のがしてはならない。

■此連繋こそはピカソの人格——少し意味が空漠ではあるが——を示してゐると云ふよりも、むしろ絶對に向つて迷える馳け足をつゞけ、たゞ一つの眞實の肯定に或るかはつたパラドックスによつて辿り着かうとして眞實な妥協を求めつゝ、永久に更新されていつも同巧異曲に終つてゐる戯曲を語つてゐるものである。これはそれを察知する事の出來る者に取つては頗る明白に分る問題である。

　ピカソの作品は吾々にとつては觸知する事の出來るものであるのに、彼自身にとつてはそれは彼がそこへ手をさしのべやうと試みる度に消えてしまふ一つの永久の映景（ミラアジュ）であるのだ。彼は實際吾々をしてさうした映景に感心させさうして吾々をしてその華麗な現出の前に立つて、彼の求めてゐる現實はこゝには一寸もないと云ふ事を忘れさせるに成功した。その實彼はと云へばそれを決して忘れたのでもなければ、又彼の固有の係蹄に

捕へられるまゝになつてゐる者でもない。そこに吾々は「相對」をしか見ないとしてからが、彼にとつてはその心中に蟠る「絕對」の問題であるのだ。

吾々は彼がモンストラスな生命を否定するが如くに見える諸方法によつて、不斷に生命に達してゐるのに驚かされる。その不審は吾々がうつかりして彼が一切の迂餘曲折をとほして、恒久的な諸前提から恒久的な諸結論へと唯一と筋につながりをつけてゐる糸を見失ふからであると思ふ。

殆どすべての者は彼にある全體を考察して目的を明かにする代りに彼の作品を一々孤立せしめて、そこから色々の展開を見出さうとする無理をしてゐる。すこしパラドックスのやうではあるがピカソの作品に與へ得られる唯一つの連續性は、その連續性を否定する事であるかも知れない。これは彼のみがそれをする力があつたのであつて、又彼のみがそれを增大

しつゝその連續のあとを追ふ事が出來得るのである。

ピカソの作品の何處かの一部分をとらへてそれを連續させやうとするのは、彼のうちに根本的なものがあるといふ事を少しも理解せず、彼の氣高さと彼の努力の偉大さとを認めない業である。彼と同じやうな眞の思想を續けると云ふことは他の藝術家に取つて不可能であるかも知れない。何故なら他の人々は誰でも彼の努力を當然ならしめてゐるやうな二元性を持ち得ないから。

フランスはその藝術をフウケーからセザンヌに至る迄基礎の固い諸要素の上に建設した。色々な事情がピカソにその藝術を特に不安定な諸要素の上に建設する事を許した。けれど彼ひとりは不動性とは決して相容れない彼の天才の永遠の動搖のお蔭で、さうした諸要素の均衡を保たせおほしたのである。

吾々は我慢してピカソがその孤立の中で、永久に動ける彼の作品を續けるのに任せて置かなければならない。若しも吾々のうちの何人かゞ彼を捕えて、その作品を籠の中に押し込めやうとしたならばその作品の中にある魂は吾々の手の窪みの中へは奇麗な灰を僅かに殘して置くばかりで、直ぐに拔け出して行つてゞ消えてしまふかも知れない。それは遠くから嘆稱して實を摘む爲に藏つて置かなければならない華やかで毒のある花である。

ピカソの孤獨は恐らく時と共に增すばかりであらう。さうして彼が吾々の時代にあつて占めてゐる大きな地位は、それが如何なる點でユニックであるかをよく見るに從つて、より重大に且より多く意義に充ちて來るであらう。人々はあらゆる道程の十字街に立つて常に、皮肉に一つの道は他の道に優る事を否定しつゝある彼に出逢ふであらう。一つの答が一つの

他の答に優るものと信じたのであつたならばピカソの藝術は無價値なものとなる。そのいづれとも決定し兼ねる迷路に立つて苦鬪するに必要な魂の力はたゞ彼のみが持つてゐるのである。この惡鬼の難題に答へ得るものはピカソ一人だけだと云ふ事に氣附かずに自分の力を顧みずに彼に追隨しやうとする人々は氣の毒なものだ。

（この章はロヂェール・ビッシェールのピカソ論を參照してその意見を藉りたところが多い。ビッシェールはフランス畫壇の新進で美術批評家としても知られた人である。）

挿繪について

一、道化役者
二、ギターを持つ道化役者
三、肖像
四、立てる裸女
以上の四點の油繪は比較的ピカソの初期のものを代表する。「立てる裸女」は朱やカドミユームなぞの劇しい原色で描かれてゐる。本文中に書いた「スペインの顔がのぞいた」作品である。
五、靜物(1)(デッサン)
六、浴女
七、野の夫婦(水彩)

八、ボヘミアンの群

九、背景のエスキース(水彩)

十、靜物(2)

こゝに集めた六點は近作である。最近ピカソがアングルあたりに復歸しやうとしてゐる傾向を示してゐる。「ボヘミアンの群」は露西亞舞踊のために描いた素敵に大きい引幕の一つである。ピカソは「宮殿」と「三角帽」と云ふ二つの舞踊の衣裳と背景を意匠して成功した。「背景のエスキース」はその後者のために用ゐられたものである。

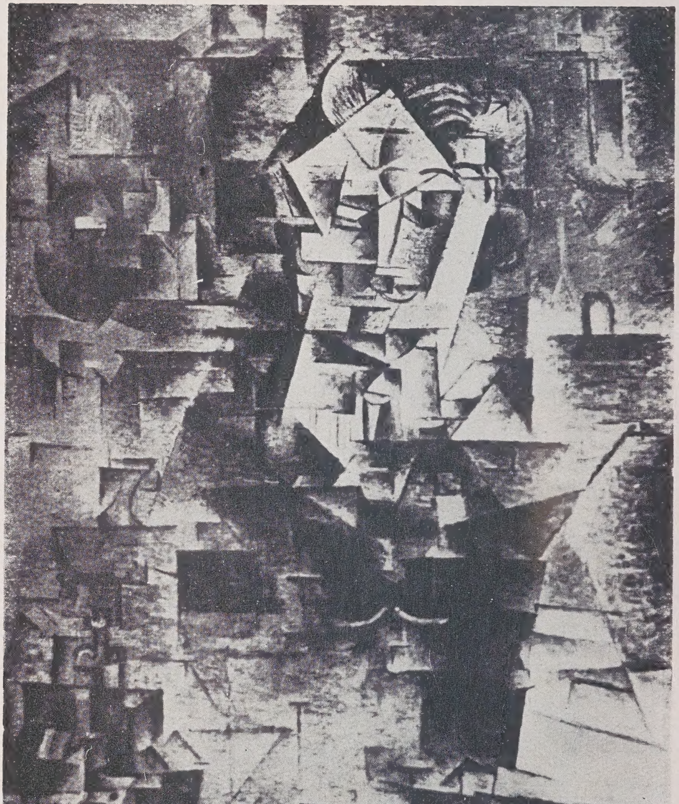
本文中に挿んである男の肖像のデッサンはニジンスキー歿後露西亞舞踊の人氣を一人で背負つてゐる若い踊手のレオニード・マッシーヌを描いたものである。



道化役者



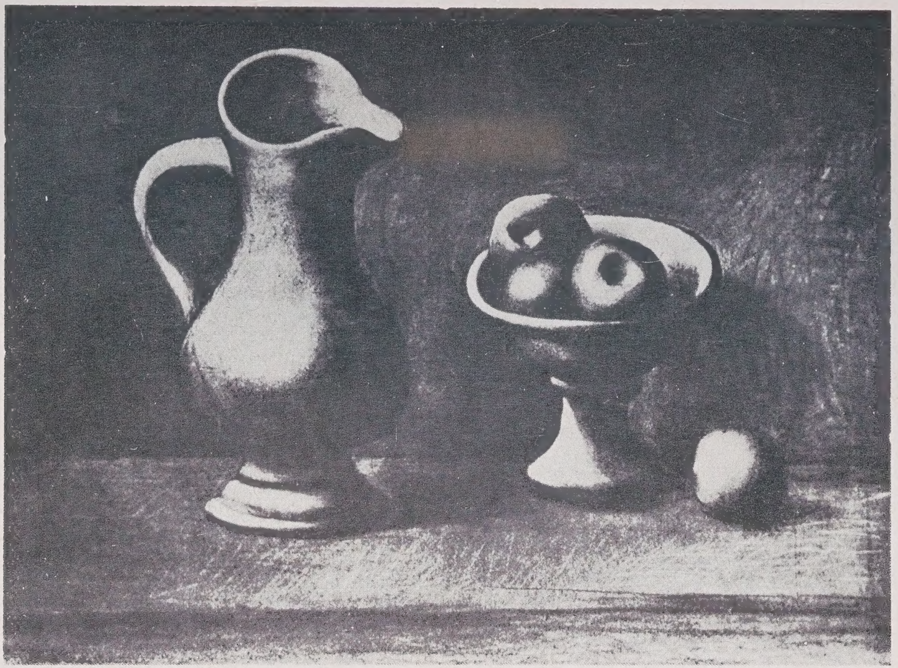
ギターを持つ道化役者



肖像



立てる女



静　物



水浴の女



野の夫婦



ボヘミアンの群れ



ニスキース（ロシヤ舞踊の背景）



靜物

大正十一年十月十日印刷
大正十一年十月十五日發行

ピカソと立體派
定價金九拾錢

不許複製

著作者　中川紀元
東京市本郷區湯島六丁目二十番地

發行者　田口鏡次郎
東京市京橋區西紺屋町二十七番地

印刷者　三浦猪平
東京市京橋區西紺屋町二十七番地

印刷所　株式會社秀英舍

發行所
東京市本郷區湯島六丁目二十番地
日本美術學院
電話小石川三五一九番
振替東京五八八六番

足立源一郎著

人物畫を描く人へ（三版）

價貳圓
送料八錢